Rok IV. Warszawa, 1 Czerwca 1911 r. № 11. (Ogólnego zbioru № 65).

Przegląd Muzyczny

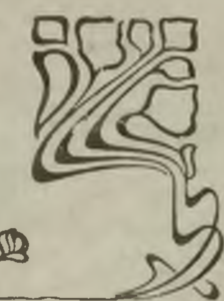


DWUTYGODNIK

POŚWIĘCONY MUZYCE

WYCHODZI

1-go i 15-go każdego miesiąca.



WARUNKI PRENUMERATY:

W Warszawie, kraju, cesarstwie i zagranicą: rocznie: *3* rb. *60* kop; półrocznie *2* rb. kwartalnie *1* rb. (W Galicji: rocz. kor. 9, półrocz. kor. 5, kwar. kor. 2.50.

Numer pojedyńczy **15** kop.

Cena ogłoszeń: 20 kop. za wiersz petitowy.

Prenumeratę przyjmują: w Warszawie i na prowincji — wszystkie księgarnie; w Krakowie: księgarnia Piwarskiego i Sp., i biuro dzienników Salomonowej; we Lwowie: księgarnie Altenberga i Połonieckiego; w Poznaniu księgarnia Niemierkiewicza.

W Warszawie oddzielne numery nabywać można w kjoskach i księgarniach.

Redakcja otwarta jest codziennie od 12—1 i od 4—6 pp., w niedziele i święta od 12—1.

Redaktor przyjmuje codziennie z wyjątkiem świąt od 4 — 5 pp.

Adres Redakcji: **Warszawa, Krucza Nr. 7.**

Telefon Redakcji № 188-75.

TREŚĆ NUMERU 11.

Wspomnienia historyczne.

(Od 1 — 15 czerwca).

1 czerwca	1804	ur. się Glinka.
2 „	1857	ur. się Elgar.
2 „	1863	ur. się Feliks Weingartner.
3 „	1875	um. Bizet.
3 „	1859	założenie związku muzyków niemieckich.
4 „	1872	um. St. Moniuszko.
5 „	1826	um. Karol Marja Weber.
6 „	1881	um. H. Vieuxtemps.
7 „	1845	ur. się L. Auer.
8 czerwca	1810	ur. się R. Schumann.
9 „	1810	ur. się Nicolai.
10 „	1892	założenie Lutni łóozkiej.
11 „	1864	ur. się R. Strauss.
13 „	1883	zatwierdzono szkołę Tow. Muzycznego w Warszawie.
14 „	1594	um. Orlando Lasso.
14 „	1835	ur. się M. Rubinstein.
15 „	1843	ur. się Edward Grieg.

Rok IV. Warszawa, 1 czerwca 1911 r. № 11. Ogólnego zbioru № 65.

Przegląd Muzyczny

DWUTYGODNIK

POŚWIĘCONY MUZYCE

WYCHODZI

1-go i 15-go każdego miesiąca.



Akademja Umiejętności a historja muzyki.

Akademja Umiejętności w Krakowie zajęła wobec ostatnich badań nad muzyką polską, prowadzonych w Krakowie przez pp. d-rów Adolfa Chybińskiego, Zdzisława Jachimeckiego i Jana Wł. Reissa niezmiernie przychylne stanowisko, za które świat muzyczny polski może tej dostojnej instytucji być jak najbardziej wdzięczny. Stanowisko Akademji określają słowa gienjalnego sekretarza jej, radcy dworu prof. d-ra Bolesława *Ulanowskiego*, wypowiedziane w obecności wielu dostojników na uroczystem posiedzeniu w dniu 20 b. m.:

„Nie można przemilczeć interesu, jaki wzbudzają obecnie badania nad historją muzyki polskiej. Kilka prac z tego zakresu, ogłoszonych w publikacjach Akademji, dowodzi, że ta nowa dziedzina już została i będzie nadal najstaranniej uwzględniona. Niebawem powstanie prawdopodobnie osobna komisja temu kierunkowi badań poświęcona, która z biegiem czasu uczyni możliwem wyczerpujące skreślenie historji muzyki polskiej.

Ilekroć zjawia się grono chętnych i uzdolnionych do pracy badaczów, Akademja z największą gorliwością śledzi ich usiłowania i pomaga im do zorganizowania się dla tem lepszego prowadzenia badań. Na tej drodze kroczyć należy do postępu, polegającego nie na chwilowych efektach, ale na konsekwentnej pracy reprezentowanej przez należycie przygotowanych i w przedmiocie zamiłowanych współpracowników. Akademja z pewnością tego kierunku nigdy nie opuści".

Za stanowisko to w imieniu swych czytelników i współpracowników wyraża Redakcja „Przeglądu muzycznego" najżywszą wdzięczność dostojnej instytucji.

Red.



EDWARD SCHURÉ.

Matylda Wesendonck i jej rola w życiu Ryszarda Wagnera.

(*Dokończenie*).

W styczniu 1865 roku p. Wesendonck, która już dawno nie widziała charakteru pisma Wagnera, odebrała list od pani Bülow. List ten, napisany w najgrzeczniejszej formie zawierał prośbę „Jego Królewskiej Mości Króla Bawarskiego", zajętego kolekcjonowaniem wszystkich rękopisów należących do mistrza, o odstąpienie portfelu oddanego kiedyś przez Wagnera pani Wesendonck i zawierającego kilka jego pierwszych artykułów i szkiców. P. Wesendonck była bardzo zdziwiona, że tak ważnej propozycji nie uczynił sam Wagner. To niezwykłe postępowanie świadczyło o zupełnem zapomnieniu, a nawet o braku szacunku dla dawnej miłości, która, chociaż była pogrzebaną, pozostała nazawsze świętą. P. Wesendonck nawet zadawała sobie pytanie, czy Wagner wiedział o wysłanym do niej przez p. Bülow liście i czy myśl zażądania zwrotu portfelu nie zrodziła się w głowie jego uroczej powiernicy, przemawiającej w liście do p. Wesendonck w tonie nadzwyczaj przyjacielskim i żartobliwym. Chcąc się dowiedzieć prawdy, zamiast odpowiedzi pod adresem pani Bülow p. Wesendonck pisze do Wagnera: „Mój przyjacielu! Pani Bülow w liście pisanym do mnie żąda zwrotu niektórych pańskich manuskryptów literackich. Przeglądałam ów portfel, lecz nic nie mogę z niego przysłać panu, dopóki pan sam tego nie zażąda. Ponieważ wątpliwem jest, czy pan pamięta każdą oddzielną pracę, jaką zawiera portfel, posyłam panu dokładny wykaz tytułów manuskr. i proszę mnie zawiadomić, czy mam je wysłać panu i które mianowicie rękopisy życzy pan sobie mieć. Sądzę, że panu wiadomy jest chyba zamiar Jego Królewskiej Mości wydania drukiem pańskich prac. Byłam bardzo uradowana, że z listu szanownej pani Bülow mogłam się dowiedzieć o pańskiem zdrowiu i że otoczony jest pan najlepszymi przyjaciółmi. Proszę przyjąć serdeczne pozdrowienie i zachować o mnie dobre wspomnienie.

Pańska Matylda Wesendonck".

Na ten w najwyższym stopniu powściągliwy list, w którym trudno nieodczuć małej wymówki, Wagner odpowiedział obszernym i powikłanym listem. Niby twierdzi, że żądanie zwrotu portfelu nastąpiło bez jego wiedzy, lecz znajduje je zupełnie naturalnem i uważa cały incydent jako drobnostkę małej wagi i nic nie znaczącą. Nazwisko p. Bülow nie jest wspomniane. Wszystkiemu winien jest dobry król Ludwik II. Pragnie posiadać wszystkie dawniejsze rękopisy mistrza. Nie chcąc go jednak obciążać pracą, król ucieka się „do podstępu i zwraca się o pomoc do przyjaciół". Dziwne i niedorzeczne usprawiedliwianie! Podstęp w tym wypadku był stanowczo nie ze strony króla, a naiwność zupełnie odnosiła się do Wagnera. Matylda Wesendonck zrozumiała to i zamilkła. Trystan zamienił się w Zygfryda. Spróbował nowego napoju... I w tym wypadku uwydatniła się znów jego nadzwyczajna zdolność zapominania. W kilka miesięcy później mistrz zapraszał swoją przyjaciółkę na pierwsze przedstawienie Trystana i Izoldy do Monachjum następującą krótką kartką: „Trystan staje się wspaniałym. Czy pani nie przyjedzie?". Tak. bez wątpienia, przedstawienie powinno było być doskonałe: legendowy król opiekował się niem, a Schnorr, idealny aktor, śpiewał główną partję. Czyż nie powinno było wtedy nastąpić przed obliczem całego świata poświęcenie syna ich miłości, czyż nie przekroczyło progu sławy dziecię ich smutku, wychowane przez nich w takich mękach, pośród zachwytów, łez i ofiar? Czyż nie powinien był ten jedyny



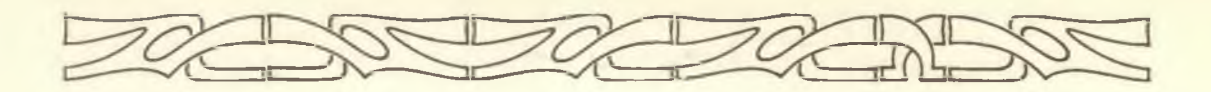
w swoim rodzaju wieczór wynagrodzić tak bohatersko kochającej kobiecie wszystko to, co w ciągu dziesięciu lat, milcząc, przecierpiała i uczyniła? Lecz niestety, — o okrutna ironjo losu, o niemiłosierna Nemezys strasznego napoju! wielka twórcza miłość zanikła teraz w pamięci mistrza. Innej sądzonem było korzystać z jej owoców, zaś płomienne tchnienia muzyki miały teraz inne zapalać ognie. Nie, Matylda Wesendonck nie mogła być obecną na pierwszem przedstawieniu Trystana razem z inną Izoldą, znajdującą się teraz u szczytu władzy. P. Wesendonck nie pojechała do Monachjum. Kiedyś porównywała ich miłość z „nierozerwalnym łańcuchem; rozdzielić ogniwa tego łancucha można było tylko rozerwawszy go". Mówiła prawdę. Nić ich losu była przerwana odrazu ręką przeznaczenia, czy też kobiety.

Kiedy w sześć lat póżniej mistrz, osiedliwszy się w Lucernie, poślubił był p. Bülow, nie omieszkał przedstawić żony swoim przyjaciołom Wesendonckom w Zurychu. Cosima Liszt w tym czasie obdarzyła synem szczęśliwego małżonka i trjumfowała' nad rywalką. Następnie rodzina Wesendocków przyjeżdżała czasami do Bayreuth. Stosunki pomiędzy tymi dwoma domami były takie, jakie tylko być mogły: powściągliwe, ceremonjalne i dalekie. Raz tylko jeden udało mi się spotkać p. Wesendonck w teatrze w Bayreuth podczas antraktu, gdzie byłem jej przedstawiony. Była cała w czerni i, zdaje się, nosiła żałobę. Spostrzegłem drobną twarzyczkę okoloną czarnemi koronkami, z rzewnem i smutnem spojrzeniem, w głębi którego migały niekiedy nieoczekiwane iskry, świadczące o niebywałej koncentracji uczucia i woli. Maleńka, nerwowa ręka w czarnej rękawiczce uścisnęła moją dłoń. Naraz lampy pogasły i trąb zwycięzkie dźwięki pochodzące z „mistycznej otchłani" obwieściły początek trzeciego aktu Walkirji. Dama w czerni pospieszyła na swoje miejsce; więcej już jej nie widziałem. Nasze spotkanie trwało nie dłużej jak trzy sekundy. Lecz nigdy nie zapomnę wrażenia, jakiego doznałem na widok tej twarzy i spojrzenia. One odzwierciadlały w sobie czystą duszę i szlachetne serce, lecz dusza zamilkła dawno, a serce zakryło się, jak grób. Zdawało mi się, że nad wspaniałem świętem Walhaliji przeleciał smutny duch wiecznego milczenia. Lecz jeżeli Matylda milczała w ciągu swojego życia, to przemówiła po śmierci. Wagner pisał kiedyś do niej: „Stworzeniu Trystana na wieki jestem obowiązany tobie". Słowa te równoznaczne są z poświęceniem; korespondencja Wagnera z Matyldą przewyższa to poświęcenie. Gdyby nie ta korespondencja niezwykła i szlachetna kobieta pozostałaby dla nas w liczbie niewyraźnych cieni, otulonych mgłą zapomnienia. Książka, o której mowa, wskrzesza jej obraz, rzucając promienie.

Dwie inne kobiety odegrały także rolę w życiu Ryszarda Wagnera. Wilhelmina Schröder—Devrient była jego ideałem śpiewaczki i aktorki, uważał ją ze względu na grę i głos za wzór sztuki. Cosima Liszt, dumna towarzyszka jego ostatnich dni, służyła mu w urządzeniu własnego teatru i była przeznaczona wolą losu do pomocy w dokończeniu wielkiego dzieła.

Pomiędzy temi dwiema kobietami, trochę w dali i napół widziaina, w bezpośredniej styczności z mistrzem, stoi Matylda Wesendonck, zajmująca więcej skromne, lecz nie mniej zaszczytne miejsce tajemniczej istoty, wzbudzającej natchnienie. Albowiem ona była świętą Muzą najgłębszych tajników duszy mistrza.





Dr. ADOLF CHYBIŃSKI.

Gustaw Mahler.

(zm. 19 maja 1911 r.)

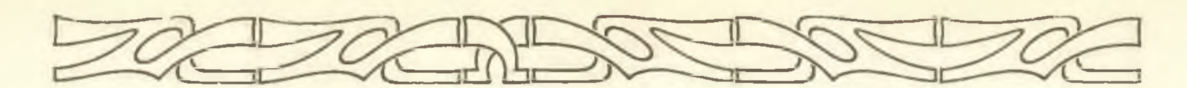
Gdy Johannes *Brahms*, ostatni wielki przedstawiciel klasycyzmu skojarzonego z schumanowskim romantyzmem, zdawał się tworzyć nową wiedeńską szkołę symfonistów, nawiązującą nić tradycji z Beethovenem, rozwijała się w cichości i zdala od oficjalnego trybu życia muzycznego w Wiedniu nowa gwiazda, nowy gienjusz symfoniczny, daremnie przykrywany chmurą zjadliwych ale i małodusznych ataków krytycznych przyjaciół Brahmsa z Hanslickiem na czele: gienjusz Antoniego *Brucknera*. Hanslick, ówczesny krytyk „Neue freie Presse" i profesor „umiejętności (?) muzycznych", zdecydowany wróg Berlioza, Liszta i Wagnera; Hanslick—ten prototyp meistersingerowskiego Beckmessera, którego Wagner chciał nazwać w swem arcydziele „Hans Lick'iem"—gnębił wszystko, co miało pchnąć muzykę na dalsze tory historyczne, choćby posiadała wartość ewolucyjnie i twórczo pozytywną. Stronniczość jego miała tak wymowne cechy, że dość wskazać na fakt poświęcenia prawdy na rzecz doskonałego nieraz dowcipu i zawsze interesującego stylu. Naśladowcy Hanslicka podtrzymywali jego „zasady", jego styl i zwyczaje recenzenckie, sztuka Brucknera miała jednak silne podstawy, a jeszcze silniejsze miało „zbiorowe dzieło" Wagnera. Gdy to ostatnie zwyciężyło, zwyciężyć musiał i Bruckner, gdyż—jak wyraził się w zeszłym roku na konferencji mężów wiedzy muzycznej w Monachjum jeden z koryfeuszów tejże wiedzy: „Hanslick był tylko Hanslickiem". Bruckner znalazł szereg wybitnych a bezstronnych uczniów i wielbicieli; dość wspomnieć o Loewem, J. Schalku, H. Wolfie i Gustawie Mahlerze. Rzadko grano symfonje Brucknera, owego lektora muzyki na wiedeńskim uniwersytecie, na którym profesorował —Hanslick. Brahms nie pozostawił w Wiedniu żadnego następcy z talentem. Rzec można, iż nie znalazł się żaden z kompozytorów wiedeńskich, mogących kontynuować jego gienjalne rzuty myśli i idei. Dopiero Reger stał się jego prawym i kongenjalnym następcą.

Chcąc zrozumieć sztukę Mahlera, należy poznać przedtem to, co tworzy „dzieło" *Brucknera*, gdyż ono daje niejako historyczną podstawę dla symfonji Mahlera.

Bruckner wyszedł, podobnie jak Brahms z klasycyzmu, w szczególności z Beethovena; o ile jednak Brahms pogłębiał swą twórczość przez odpowiadające jego północno-niemieckiej naturze studja nad Bachem i Händlem, Bruckner, żyjący na łonie natury i wśród austrjackiego ludu, pozostał wiernym schubertowskim tradycjom. Dlatego u Brahmsa znajdziemy więcej pierwiastków refleksywnych, u Brucknera porywa nas lub rozbraja naiwny ton w ramach potężnych i równie głębokich myśli. Brahms był urodzonym „rysownikiem" muzycznym—stąd jego romantyzm czerpał swe źródło w Schumannie. Bruckner, jako urodzony plastyk-kolorysta, mogący wypowiedzieć się niemal tylko orkiestrowo, zwrócił się ku Wagnerowi, wiedziony jakby instynktem; w czasach bowiem, gdy Bruckner zaczął tworzyć, Wagner należał do bardzo mało znanych kompozytorów w Wiedniu, gdzie Bruckner studjował u Sechtera kompozycję. Brahms pozostał przy klasycznych formach i udowodnił, że formy te, o ile je ożywia genjusz twórczy, nie są czczemi schematami. Bruckner natychmiast odrazu stanął na gruncie przekonania, że stworzony jest do odrodzenia symfonicznej formy i pchnięcia jej na dalsze tory przez wydłużenie tematów, a temsamem i rozmiarów.

Być może, iż myśl ta kiełkowała już w Schubercie, gdy pisał symfonję C-dur ze słynnem scherzem. W każdym razie w porównaniu z dawniejszemi symfonjami dzieła Brucknera pozostają w takim stosunku, jak dawne opery do dramatów muzycznych Wagnera. Wielki Bayreuthczyk wywarł wpływ znamienny na Brucknera. Widzimy to w słynnych „adagiach" w symfonji, których styl można, mimo całej oryginalności inwencji i potęgi myśli, nazwać wagnerowskim, tak jak i instrumentację (zwłaszcza „blachę"). Jako z ludu pochodzący i zżyły z naturą umysł twórczy nie rzadko uderza Bruckner w ton i rytm ludowy, co zresztą czynił i Brahms; i tu jednakże widać różnicę temperamentów, gdyż Bruckner jest bardziej bezpośrednim, bardziej bez osłonek.

Dziś już uznano Brucknera i zrozumiano go. Jedno tylko jest problemem: mianowicie *forma* i jej opanowanie. Kretzschmar zauważa bardzo trafnie, że sposób komponowania Brucknera wywołuje „niepotrzebne, natrętne powtarzania i długość poszcze-



gólnych części symfonji, wywołujących pewną niecierpliwość w logicznie wyszkolonym słuchaczu i zmniejszają wrażenie wywołane przez wiele potężnych myśli, zawartych w dziełach" („Gesammelte Aufsätze", 1910, str. 560).

Te kolosalne rozmiary symfonji, jak i wiele cech stylistycznych muzyki Brucknera przejął jego najlepszy uczeń, zmarły niestety zbyt wcześnie Gustaw *Mahler* (ur. w Kaliszt [Czechy], w r. 1860).

Mahler napisał 9 *symfonji*, z których ośm dotąd wykonano, oraz szereg pieśni z towarzyszeniem orkiestry. W szkicu pozostała 10 symfonja.

Podobnie jak Bruckner, Strauss, Schillings i inni niemieccy kompozytorowie dążył Mahler do potęgowania kolorytu zwiększonej orkiestry symfonicznej i poczynił w tym kierunku wiele nowych odkryć, zwłaszcza w zakresie wysubtelnienia perkusyjnych instrumentów, stosowanych z niezwyklem wyrafinowaniem, jakie spotkamy tylko w partyturze „Salomy" Straussa. Na ogół jednak nie dorównał Straussowi w wirtuozostwie instrumentacji, a przynajmniej w sumie *tylu* innowacji orkiestrowych. W przeciwieństwie do Straussa nie przejął od Liszta formy poematu symfonicznego, lecz poszedł—jak już wspomnieliśmy — za Brucknerem, tworząc wyłącznie symfonje*). Jako muzyk o ogromnej rutynie, intuicji i zmyśle krytycznym, uniknął słabych stron formy Brucknerowskiej (wydłużonej), lecz ujął swe symfonje w dobrze zbudowane organizmy o potężnych rozmiarach. Weingartner zauważa w swej „Symfonji po Beethovenie" (1909, str. 74 sq.), że „Mahler przewyższa Brucknera w tem, jak swe symfonje buduje. Opanował technikę w sposób tak mistrzowski, jakiego Bruckner nie posiadał. Z Brucknerem łączy go wielki rozmiar tematów". Zważmy, że znajdują się u Mahlera tematy, dochodzące do 33 taktów!!

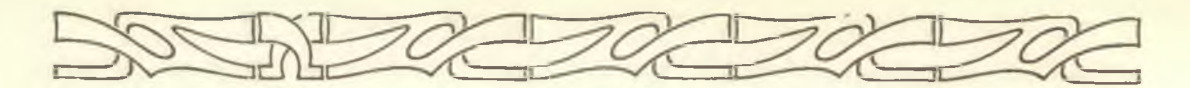
Zarzutem, jaki od początku towarzyszył twórczości Mahlera, jest: mały samokrytycyzm w wyborze tematów i liczne reminiscencje — zarzut więc godzący jakby w serce artystycznej konstytucji Mahlera. Mimo całej bezgranicznej czci, jaką mam dla indywidualności i gienjalnego umysłu Mahlera, nie jestem w możności obalenia tych twierdzeń.

W symfonjach Mahlera, które od trzeciej począwszy słyszałem kilkakrotnie pod dyrekcją kompozytora, zauważyłem istnienie wiele bardzo wyraźnych reminiscencji z Mozarta, Beethovena, Schuberta, Berlioza, Wagnera, Liszta i Brucknera. Obfituje w nie każde dzieło największego z współczesnych kapelmistrzów, tak, że podziwiałem dwa ustępy z VII symfonji, zupełnie wolne od reminiscencji, a co najważniejsze — ustępy świetne w pomyśle i wykonaniu (owe „Schattenspiele"). Ostatnia, t. j. VIII symf., grana w Monachjum we wrześniu, jest wolna również od uderzających „ech"; kończy się jednak motywem dzwonów z „Parsifala". Kto jej nie słyszał, ten nie zdoła nawet przypuścić, jak fatalnie działają takie „finały".

Obok tego znajdziemy motywy, odstręczające swą banalnością, trywjalnością i jakąś brzydotą, obok której pojawia się przekonywująca niekfedy naiwność, sąsiadująca znowu z wyrafinowaną groteskowością. U Straussa spotykamy się z tem samem, ale to jest wytłumaczone programem i gienjalnym zmysłem karykatury (por. np. „Przygody Tila Eulenspiegel'a" lub „Don-Kiszota"), to jest przynajmniej „geistreich" i przekonuje nas zupełnie.

Mahler pragnie być rzeczywiście szczerym i jest nim, jak tego dowodzi cykl pieśni do słów Brentana („Des knaben Wunderhorn") lub Rückerta („Kindertotenlieder"). Z jednej strony jednak staranie wżycia się w naiwny i czarowny światek dziecięcej wyobraźni i myśli, z drugiej zaś bardzo obmyślany, a w swej patologicznej subtelności, wyrafinowany sposób wyrażania swej intencji, budzi nieuniknioną nieufność lub nawet wprost niewiarę w szczerość, której wyrazem były słowa śp. Ludwika Thuillego, jakie wyrzekł do podpisanego po wysłuchaniu VI symfonji Mahlera: „Eine gelogene Musik". Mahler lubował się w marszowych rytmach. Otóż najczęściej trywjalność występuje w tych ustępach, przedstawiających się jak karykatura — Meyerbeera. Być może, iż Mahler pragnął dać istotnie karykaturę; ale słuchając tych symfonji bez programu, musimy je oceniać według niezłomnych praw dobrego smaku muzycznego i przykładać

*) Są to jednak symfonje programowe w typie Berlioza, jakkolwiek Mahler zarzucił objaśnienia programowe, podając je w pierwszych symfonjach. Przy całej wyłącznej „muzykalności" formy wprowadza nas w błąd brak „programu", tak że nie jedna intencja kompozytora bywa fałszywie rozumianą i błędnie interpretowaną.



do nich miarę krytyczną. Tu traci Mahler zupełnie. Nawet te wiedeńsko-austrjackie ludowe tematy, nabierają jakiegoś niesmacznego i bardzo trywjalnego zakroju, upstrzonego piramidalnie jaskrawymi, bombastycznymi i niekiedy po brucknerowsku przeładowanym efektami w figuracji, instrumentacji i rytmice. Zajęcia, jakie ciążyły na Mahlerze, nie dały mu możności skupienia się i osiągnięcia jednolitości w wykonaniu zamysłów niekiedy istotnie tytanicznych. To odbiło się na jego stylu, tak bardzo niejednolitym, jak w istocie rzadko u wielkich kompozytorów spotykamy. Mahler, jako długoletni dyrygent operowy (jako taki bez konkurencji) wchłonął od najmłodszych lat tyle szkodliwych organizmów, powstałych na cielsku rozkładającej się operowej muzyki, że musiały wywrzeć i wywarły w rzeczywistości fatalny wpływ na jego „symfoniczny“ styl. U Brucknera nie razi nas to, że pewne ustępy są jakby pod patronatem Wagnera napisane; wszak opierają się na muzyce dramatycznej, która de facto jest symfoniczną. Ale u Mahlera jest inaczej. Wszędzie widać ślady assymilacji, może bezwiednej, ale niewątpliwej. Na tem tle oparł np. dr. Rudolf Louis swe przypuszczenia o wpływie rasy Mahlera na jego muzykę, przypuszczenia przesadne co do sposobu ich wyrażenia, w zasadzie jednak zastanawiające.

Zauważyłem jednak u niego efektowane wyrażania swych myśli z gestami dość trywialnymi, a nawet wywołującymi uśmiech, następnie dysproporcję między treścią, formą a środkami i upodobanie w iście wschodnim przepychu barw, mającym pokryć nikłe nieraz myśli, przeplatane jednak wzniosłymi momentami.

Inaczej jednak przedstawi nam się Mahler, jeśli zdołamy osądzić jego najosobistsze zalety. Podziwu godna energja i uporczywa a nieugięta wola, oparta na pracy umysłu, któremu wszystko łatwo i bez wysiłku przyjść musi, idealizm, który zwłaszcza ostatnie dwie symfonje cechuje znamiennie, który nas tembardziej zadziwia, jeśli sobie przypomnimy niektóre wprost nie do zniesienia trywializmy, wreszcie te zawrotne i trudne pomysły techniczne, które przeprowadzał wśród tytanicznych walk z zewnętrznymi warunkami — na tym punkcie można Mahlera bardzo podziwiać.

To też jest to jeden z czynników, jednających Mahlerowi wielbicieli, podobnie jak jego imperatorsko potężny gienjusz kapelmistrzowski.

Niestety, to jedna strona medalu..

Mahler, jako *pieśniarz*, zasługuje na szczególną uwagę. W pieśniach jego pierwiastek ludowy ujęty jest w tak bardzo mistrzowską formę opracowania, że tu może najmniej czujemy kontrast między szczerą naiwnością a wyrafinowanem użyciem środków. Szczególnie pięknym jest cykl pt. „Kindertotenlieder“, poświęcony wspomnieniom o zmarłych dzieciach. Są ustępy istotnie wstrząsające w swej bezpośrednio odczutej boleści. Proces psychologiczny, który Mahler przeprowadza w tych 5 pieśniach cyklu, jest dowodem głęboko czującej duszy Mahlera, tego „wiecznego dziecka“ i potentata myśli w jednej osobie.

Jakżeż szczęśliwym czuł się Mahler podczas wykonywania ostatniej symfonji w Monachjum, gdy chór dzieci witał i żegnał go z taką radością. To była jedyna gromadka, której Mahler nie mógł cierpkich słów powiedzieć. A nie oszczędzał ich nigdy dla leniwych i fałszywych muzyków i muzykantów.

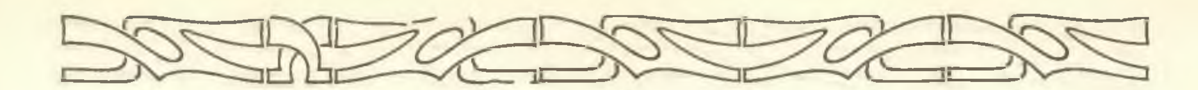
Cokolwiek powiemy o jego *dziełach* — to pewna, że jego *partytury* będą na długi czas przedmiotem studjów.

Pisać o Mahlerze jako *o kapelmistrzu* — zbyteczne zadanie i bezowocne. Dziś można tylko z podniosłym nastrojem wspominać o jego Mozarcie, Beethovenie, Wagnerze i Brucknerze. Do najpiękniejszych chwil można zaliczyć te, w których było się świadkiem jego niezrównanych czynów kapelmistrzowskich.

STEFANJA GÉRARD FESTENBURG.

W kwestji pochodzenia muzyki.

Pochodzenie muzyki, to kwestja zajmująca bardzo żywo cały świat naukowy i muzyczny naszego stulecia — ale pomimo tak licznych i różnych zdań o pierwszych źródłach i początkach muzyki, żaden z historyków, estetyków, czy filozofów zastanawia-

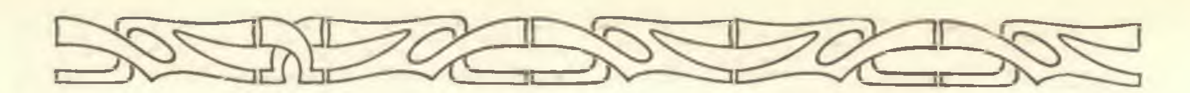


jących się nad tem pytaniem, nie potrafił odpowiedzieć nań inaczej, jak hypotezą. Przypatrzywszy się bliżej powodom, dojść musimy do wniosku, że każda choćby najgienjalniejsza próba w tym kierunku, hypotezą pozostać musi do pewnego stopnia. Jak wogóle muzyka, ta, sztuka łącząca w sobie w cudowny sposób największą potęgę zmysłową z zupełną samodzielnością formy i niezwykłą siłą wyrazu, pozbawiona wszelkiego związku z rzeczywistością i nie mająca dla siebie wzoru w naturze, zajmuje pośród wszystkich innych sztuk miejsce zupełnie osobne, tak też inną jest droga, którą postępował jej rozwój i inne warunki, wobec których staje badacz najpierwotniejszych jej przejawów. Gdy w sztukach plastycznych przychodzi w pomoc archeologja, która z widocznych śladów, a później już i wytworów artystycznych mniej lub więcej pierwotnej epoki, wnioskować może zupełnie pewnie o początkach i dalszym rozwoju danej sztuki — w muzyce pozbawieni jesteśmy jakichkolwiek konkretnych znaków, na których możnaby się oprzeć. Dopiero na podstawie ludoznawstwa, psychologji eksperymentalnej i umiejętności muzycznych można wyrobić sobie jaki taki obraz owych stosunków pierwotnych, które dały początek muzyce, a dzisiejszy olbrzymi postęp wiedzy daje nam większą niż kiedykolwiek rękojmię wiarogodności tych hypotez.

Wśród uczonych zabierających głos w tej kwestji znane są powszechnie nazwiska Darwina, Spencera, Büchera i najpoczytniejszego może z nich dzisiaj Wallaschka oraz ich hypotezy, upatrujące źródło muzyki w śpiewie ptaków, starających się o względy drugiej płci, w mowie, w śpiewie towarzyszącym pracy fizycznej, wreszcie w tańcu. Tyle już na ten temat pisano, rozbierając krytycznie każde z tych zdań i wykazując poszczególne ich dobre i złe strony, że nie chce się tu dłużej nad niemi zatrzymywać, radabym tylko zwrócić uwagę na jedną jeszcze hypotezę, mało stosunkowo znaną, a jedną z najśmielszych i bodaj, czz nie najkonsekwentniejszą w przeprowadzeniu, której autorem jest niemiecki filozof i badacz muzyki, Karol Stumpf (znany ze swego wysoko cenionego dzieła „Tonpsyhologie“, z wydawnictwa pisma p. t. „Beiträge zur Akustik u. Musikwissenschaft“, którego 5 zeszytów wyszło dotąd w Lipsku). W r. 1910 wydał on między innymi wykładami filozoficznemi („Philosophische Reden u. Vorträge“) rozprawę p. t. „Początki muzyki“, w której na podstawie najnowszych badań rozpatruje kwestję pochodzenia muzyki.

Rozprawę swą rozpoczyna Stumpf krytycznem omówieniem wszystkich dotychczasowych hypotez i wykazaniem, dlaczego żadna z nich nie zdołała dać odpowiedzi na najważniejszą, istotną część zagadnienia, zajmując się raczej czynnikami ubocznemi, które mogły wprawdzie przyczynić się w znacznej mierze do rozwoju i wykształcenia muzyki, w żadnym jednak razie nie były tym jedynym i najpierwotniejszym impulsem, który dał jej życie.

Zdaniem Stumpfa w teorji Darwina, tej nauce nawskroś utylitarnej, gdzie każde zjawisko ma za cel zaspokojenie jakiejś potrzeby codziennego życia, niema właściwie miejsca dla czegoś tak nieokreślonego, bezprzedmiotowego, tak pozbawionego wszelkiego związku z praktyczną stroną życia, jak muzyka. Aby usunąć tę sprzeczność Darwin stawia hypotezę: „Na początku była miłość, i to miłość ziemska zmysłowa — osobniki płci męskiej starały się przypodobać samiczkom, aby pozyskać ich względy, one zaś dawały pierwszeństwo nietylko najpiękniejszym wzrostem i barwą, ale i najlepszym śpiewakom“. Hypotezę tę zdawałby się na pozór potwierdzać fakt, że u zwierząt rodzaj męski lepiej jest wyposażony pod względem bogactwa barw i umiejętności śpiewania — przypatrzywszy się jednak bliżej szczegółom, trudno ją przyjąć za prawdę. Nie wchodząc już w to, że śpiew ptaków nie ustaje przecież i w innych okresach życia i ma często charakter zupełnie inny, a może być tylko prostym objawem energji życiowej, że zwierzęta stojące najbliżej ludzi w wielkim szeregu istot żyjących nie śpiewają, ale wydają różne krzyki i dźwięki nieartykułowane, że wreszcie między pieśniami ludów pierwotnych znajdujemy najmniej miłosnych, a więcej myśliwskich, wojennych i t. d. — wystarczy oświetlić bliżej jeden punkt, który tu rozstrzyga. Wszak pod nazwą muzyki rozumiemy nie wydawanie jakichkolwiekbądź tonów, ale pewnych, choćby najprostszych połączeń tonów, które można rozpoznać i przetransponować niezależnie od ich absolutnej wysokości (np. melodja śpiewana raz w tonacji C-dur, a raz w E-dur, lub też raz przez głos sopranowy, a raz przez basowy, pozostaje tą samą), i ta właściwość jest w naszem pojęciu istotną cechą muzyki. Zdolność rozpoznawania i transponowania melodji posiadają wszystkie znane nam ludy pierwotne — u ptaków zaś rzecz ma się zupełnie przeciwnie i nigdy jeszcze nie zauważano, aby gil lub kos wyuczywszy się raz pewnego motywu melodyjnego, powtórzył go kiedy choćby o jeden ton wyżej lub niżej.



choć jego materjał głosowy zezwoliłby z łatwością na takie zmiany. Nikt nie zaprzeczy, że śpiew słowika jest najpiękniejszą muzyką—jeżeli jednak próbujemy stąd wyprowadzić naszą muzykę, natrafiamy na różnicę istotną, która w żadnym razie znieść się nie da. Taki sam zachodzi stosunek między mową naszą a zwierzęcą—nie ulega wątpliwości, że zwierzęta mają swoją mowę, ale w naszem i właściwem tego słowa znaczeniu zaczyna się ona dopiero na tym punkcie, gdzie dźwięki wchodzą w użycie jako znaki pojęć ogólnych, tej charakterystyki zaś brak w mowie zwierząt. Gdyby wyprowadzenie muzyki ze świata zwierzęcego było wogóle możliwem, więcej już pozorów prawdopodobieństwa miałaby za sobą hypoteza, powstała jeszcze na gruncie świata starożytnego—autorem jej jest Lukrecyusz Caro, który utrzymywał, że najpierwotniejszą formą muzyki było naśladowanie śpiewu ptaków. Ślady tego znaleziono rzeczywiście u niektórych ludów pierwotnych—jedynem jednak czy głównem źródłem muzyki nie mógł być ten rodzaj zabawy, w której większą rolę odgrywało naśladowanie trylu, lub samego rytmu śpiewu ptaka, niż jakieś względy natury melodyjnej. Ale nawet gdyby się dało usunąć tę trudność, nasunęłoby się znowu pytanie, jak doszło do przewagi melodji o pewnych oznaczonych interwalach, pytanie zasadnicze, stanowiące szkopuł, o który rozbija się cała teorja Darwinistów, występująca tu tylko w zmienionej trochę formie.

Druga hypoteza nowoczesna znana właściwie już w XVIII wieku u Herdera i J. J. Rousseau, pochodzi od Herberta Spencera. Zdaniem jego, „na początku było słowo“, co znaczy, że muzyka powstała z mowy ludzkiej. Gdy jesteśmy wzruszeni, gdy kogoś wołamy, prosimy o coś lub rozkazujemy, gdy wyrażamy słowami radość czy smutek, wtedy występuje specjalnie wyraźnie ów muzyczny pierwiastek mowy, który z czasem oddzielony od słów i przeniesiony na grunt instrumentów, występuje samodzielnie i daje początek muzyce instrumentalnej. Choć tkwi w tem bezsprzecznie wiele prawdy, hypoteza ta jednakże nie dociera do samego jądra rzeczy, zapominając, że muzyka posługuje się stałymi interwalami i tem właśnie różni się zasadniczo od mowy, która ich wcale nie zna; choć podobnie jak muzyka, używa tonów o różnej wysokości, przejścia jednak między niemi odbywają się stale, nieznacznie i tym właśnie najdrobniejszym, najsubtelniejszym odcieniom, niemożliwym do oddania w mowie, zawdzięcza muzyka swą nieograniczoną zdolność wyrazu. Dowiedziono przecież zapomocą gramofonu, że w potocznej mowie waha się nieraz wysokość tonu już na pojedyńczych zgłoskach, co w muzyce byłoby wielkim błędem — z drugiej znów strony, akcent, który charakteryzujemy jako „śpiewanie“ w mowie, dlatego nam się wydaje niełądnym, że zbliża się do stałych interwali muzycznych, czem nie zyskuje jeszcze charakteru muzyki, a traci dodatnie właściwości mowy. A więc choć prawdą jest, że w pierwotnych stadjach rozwoju muzyka znajduje się z mową w dość blizkim stosunku, nie może jednak pochodzić od niej w prostej linji, będąc czemś istotnie różnem.

Trzecia teorja, którą Stumpf poddaje krytycznej analizie, teorja ciesząca się może największem uznaniem w dzisiejszym świecie muzycznym, da się streścić w słowach: „Na początku był ruch“, a mianowicie ruch uporządkowany rytmicznie — ma ona dwuch wybitnych przedstawicieli w osobie znakomitego badacza początków muzyki, Wallaschka i ekonomisty lipskiego Büchera. Pierwszy z nich, podkreślając ścisłe znaczenie śpiewu z tańcem u ludów pierwotnych, widzi początek muzyki w śpiewach zbiorowych, towarzyszących tańcom wojennym i myśliwskim i wynikającej stąd konieczności utworzenia jakichś form rytmicznych. Bücher zaś w swem dziele p. t. „Praca i rytm“ dochodzi do tego samego wniosku, tylko jego punkt wyjścia jest zupełnie inny—za początek wszelkich sztuk uważa uregulowany ruch pracy fizycznej odbywający się zbiorowo. Ponieważ zdaniem jego, wykonanie wszystkich czynności, służących do utrzymania życia i pozyskania środków do życia, jak kucie, piłowanie, wiosłowanie i t. d. staje się szybszem i łatwiejszem, gdy jest rytmiczne, rytm więc, jest naturalnem następstwem poruszeń przy pracy, a zarazem jednem z najpierwotniejszych wytworów czynności duchowej i najoryginalniejszym uzdolnieniem człowieka. Na tem to wspólnem podłożu powstać miała z wierszy, oraz śpiewów i uderzeń bębna, towarzyszących często tej pracy, z jednej strony poezja, z drugiej zaś muzyka.

Ale i ta teorja, jakkolwiek wydałaby się może gienjalną, nie rozwiązuje głównego problemu; objaśnia wprawdzie motywy, które dały początek śpiewom, nie daje jednak odpowiedzi na pytanie, jak doszło do tego, by linję tonów, jednolitą samą z siebie podzielić na interwale. Rytm mógł człowiek pierwotny wyrazić również dobrze, lub nawet lepiej, pojedyńczymi dźwiękami nieartykułowanemi, a w kierunku instrumentalnym mogło to doprowadzić tylko do wykształcenia instrumentów perkussyjnych, co w żadnym



kształcały dalsze stopnie skali, a nawet tworzyły często pierwsze swe śpiewy. Zadziwiająco czystą i pewną jest tu intonacja interwali konsonansowych—obok skoków użyrazie nie byłoby jeszcze muzyką w naszem zrozumieniu. Nie da się zaprzeczyć, że poczucie rytmiczne występuje znacznie wcześniej w kulturalnym rozwoju ludzkości, niż melodja, ale gdy mowa o muzyce, przyjąć musimy od razu, już na najpierwotniejszym stopniu najprostsze choćby, lecz samodzielnie powstałe zaczątki skali muzycznej, stanowiącej połączenie rytmu z melodją.

Przypomniawszy czytelnikowi w ten sposób wszystko, co dotąd powiedziano o pochodzeniu muzyki, Stumpf przystępuje do wyłożenia własnej teorji. Uważając muzykę za sztukę, której materjałem są stałe interwale, dające się dowolnie transponować, stawia przedewszystkiem dwa pytania, a mianowicie: jak wogóle powstała zdolność abstrahowania wrażeń zmysłowych, pytanie ogólniejszej natury, nad którem się też dłużej nie zatrzymuje, przyjmując z góry istnienie tej zdolności, — oraz drugie, bardziej konkretne: jak doszło do wyróżnienia i ustalenia pewnych interwali, które odnajdujemy w muzyce różnych czasów i narodów, oraz dlaczego one nadają się do transpozycji? Pierwszy impuls wyszedł według Stumpfa z łona życia praktycznego (na tym punkcie zgadza się z Bücherem) a więc czyn był początkiem wszelkiej sztuki. W powstaniu muzyki współdziałało prawdopodobnie wiele czynników bliższych i dalszych, ale najbardziej bezpośrednim wydaje mi się potrzeba ustalenia jakichś znaków akustycznych w celu porozumienia się na odległość, przyczem przyjmuje głos ludzki, jako narzędzie tonu. Z łatwością da się zaobserwować, jak przy wołaniu umówionych znaków głos zatrzymuje się dłużej na wysokim, najsilniej zaakcentowanym tonie, słabnąc potem powoli; ten właśnie ton dłuższy stanowi dla Stumpfa linję graniczną między mową a śpiewem, a właściwie już pierwszy krok do śpiewu. Ale muzyka właściwa rozpoczyna się dopiero wraz z użyciem stałych interwali—jak więc doszło do tego? Gdy siła głosu pojedyńczego stawała się niewystarczającą, przychodziło w pomoc wołanie zbiorowe, przyczem naturalnie wszyscy starali się śpiewać jeden sam ton, aby osiągnąć większą siłę. Jeśli byli to sami mężczyźni, wtedy śpiewali unisono — ale gdy zaczynały się łączyć głosy o różnej skali, np. mężczyźni i kobiety, lub mężczyźni i dzieci, wtedy musiały powstawać różne tony, a tem samem i różne współdźwięki, z których jeden zwrócił na siebie uwagę specjalną swą właściwością: był tak podobny do tonu pojedynczego, że nie można go było prawie od niego odróżnić. (Dlatego też śpiewanie w oktawach nazywa się zawsze jeszcze śpiewem jednogłosowym, choć ściśle biorąc jest to już wielogłosowość). Ta właściwość oktawy, w której już greccy teoretycy muzyczni widzieli istotę konsonansu nie jest czemś nabytem w drodze rozwoju, ale zjawiskiem elementarnem uwarunkowanem samą naturą tonów i będących z nimi w związku procesów mózgowych, —musi więc istnieć z pewnością i u zwierząt, które na nią wcale nie reagowały, dopiero człowiek pierwotny zauważył ją kiedyś i zaczął używać współdźwięków tego rodzaju, które zastępowały mu wzmocniony ton pojedyńczy. Że tak było rzeczywiście, przekonać nas mogą doświadczenia z ludźmi muzycznie niewykształconymi—im mniej są muzykalni, tem mniej zdolni rozróżnić oktawę od tonu pojedyńczego. Ale prócz oktawy posiadają jeszcze inne interwale tę samą właściwość, choć w mniejszym stopniu: przedewszystkiem kwinta i kwarta. Śpiewanie w równoległych kwintach, i kwartach, zastępując śpiew jednogłosowy, obserwować można i w naszej muzykalnej części Europy u śpiewaków nie-artystów; nawet niektóre rejestry naszych organów mają dodaną kwintę do tonu głównego dla uzyskania większej pełni dźwięku, który przez to nie traci swego jednolitego charakteru; tak też i ludy pierwotne śpiewają w kwintach i kwartach, a dowodów na to mamy pod dostatkiem.

W dalszym rozwoju wchodzi w grę inny jeszcze czynnik, któremu przypisujemy bardzo ważną rolę w pierwotnej epoce cywilizacji: ciekawość. Przy spotkaniu się dwu głosów w oktawie, a zwłaszcza w kwincie i kwarcie, nie mogło ujść uwagi choć trochę subtelniejszego ucha, że w rzeczywistości chodzi tu o dwa tony różne; jeszcze wyraźniej występowało to przy podaniu ich kolejnem, a że odkrycie to, jako nowość, musiało wywołać żywe zadowolenie, powtarzano je więc coraz częściej, choćby dla zabawy i z czasem zaczęto nawet dowolnie wypełniać pustą przestrzeń między jednym a drugim tonem. Tak możemy sobie wyobrazić powstanie pierwszych zaczątków skali muzycznej, przyczem oktawa jako najmniej nadająca się do użytku melodyjnego schodzi powoli na drugi plan, ustępując miejsca kwincie i kwarcie, w obrębie których ludy pierwotne wy-

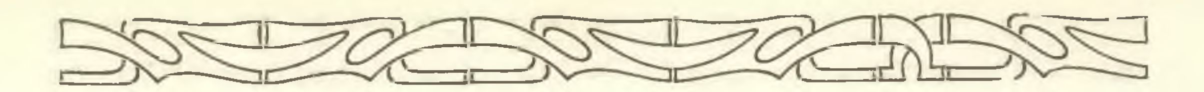


wane są i przejścia stałe, a ulubiony jest kierunek ruchu z góry na dół (który Stumpf odnosi do naturalnego spadku głosu przy wołaniu) przyczem siła tonu schodzi od *ff* do *pp*. Charakterystyczną jest też obfitość melodji, poruszających się tylko w obrębie trójdźwięku wielkiego (np. w śpiewach Indjanów) z bardzo niepewną jeszcze intonacją tercji — dowodzi to, że zaliczenie tercji do rzędu konsonansów nastąpiło dopiero znacznie później. W kwestji, czy ludy pierwotne śpiewają w dur, czy w mol, Stumpf dałby raczej pierwszeństwo tonacji twardej, najbardziej jednak skłania się do przypuszczenia, że wogóle charakter tonacji nie wypowiada się u nich jeszcze wybitnie.

Opisany wyżej sposób wykształcenia większych interwali przedstawia dopiero jedną połowę tych wszystkich świadomych, czy nieświadomych usiłowań, które ową najpierwotniejszą formę muzyki postawiły na stopniu rozpoczynającym dopiero właściwy jej rozwój wyższy. Do odnalezienia mniejszych interwali prowadziła inna nieco droga: niezależnie od konsonansów, bo znacznie wcześniej, śpiewano, być może, że tylko dla zaspokojenia instynktu zabawy, tony dość wyraźnie różniące się między sobą, i z czasem uzyskano pewną wprawę w ich trafianiu. Nowy ten sposób pozwalał na powtarzanie utworzonych raz śpiewów i w innych tonach, a stopnie odmierzane w równej mniej więcej wielkości z rozmaitych tonów utworzyły rodzaj interwali dających się już dowolnie transponować—rozumie się jednak, że pod względem równości i dokładności nie dorównywały one interwalom, utworzonym na podstawie konsonansu.

W początkach muzyki instrumentalnej odnajduje Stumpf ten sam proces rozwojowy, któremu zawdzięcza swe powstanie muzyka wokalna. Choć w odniesieniu do instrumentów muzycznych, jak i melodji, liczyć się trzeba z faktem, że niektóre z nich zupełnie prymitywne na pozór są w istocie wytworem ludów, które ze stanu kulturalnego cofnęły się na stopień znacznie niższy—zawsze jednak, odkrycia dokonane u ludów pierwotnych mogą nam być pomocne w stworzeniu obrazu stosunków, panujących w tej najdawniejszej epoce.

Najstarszym, a w każdym razie bardzo dawnym instrumentem jest piszczałka, na co wskazują znalezione w europejskich i amerykańskich grobach i jaskiniach przedziurawione kości zabitych zwierząt, zwłaszcza ptaków, u których już sama natura oszczędziła ludziom pracy wydrążania ich. Używano też w tym celu rogu antylopy, wyżłobionych zębów mamuta, a nadewszystko trzciny bambusowej, później zaś sporządzano piszczałki z terrakoty, z otworem na końcu lub u boku—nastrojone na jeden ton, służyły one prawdopodobnie także do dawania znaków na odległość, tak jak u dzisiejszych ludów pierwotnych, posiadających podobne instrumenty w licznych odmianach. Gdy okazała się potrzeba wzmocnienia tonu próbowano łączyć dwie piszczałki, wreszcie zaczęto ich używać zbiorowo, w większej ilości i rozmaitej wysokości, przyczem, podobnie jak przy śpiewie doszło z czasem do wyodrębnienia trzech głównych interwali, odznaczających się najdoskonalszą konsonansowością, kto wie nawet, czy nie wynaleziono ich tu prędzej, bo na piszczałce, przewyższającej głos w zdolności trzymania tonu, wyraźniej mogły wystąpić konsonans i dyssonans. Próbowano też wydobyć rozmaite tony z jednego instrumentu, przez zrobienie w nim większej ilości otworów, a zbytecznem byłoby dodawać, że przy tem nie mogło być jeszcze mowy o jakiemkolwiek ściślejszem stosowaniu się do potrzeb akustycznych, raczej musiano się liczyć z warunkami czysto zewnętrznej natury, uważać na symetrję otworów, na wygodne położenie trzech, względnie sześciu używanych palców i t. d. Dopiero znacznie później wykształcony z biegiem czasu słuch zaczyna tu odgrywać rolę czynnika kontrolującego i z pomocą udoskonalonej techniki instrumentu wprowadza interwale, odpowiadające wymogom akustyki. Ale już bardzo wcześnie stosunkowo znano inny jeszcze sposób, umożliwiający wydobycie tonów o różnej wysokości, a polegający na zestawieniu większej ilości rozmaicie nastrojonych piszczałek—przeważają tu interwale wykształcone o tyle, że można je nazwać akustycznemi. System ten znajdujemy u ludów pierwotnych wszystkich części świata — piszczałki zestawiano w kolejnem następstwie stosownie do wysokości tonów, na które były nastrojone, albo w grupy, o postaci rozłożonego akordu, a nieraz nawet w szemat jakiegoś motywu melodyjnego, przyczem naturalnie nie było mowy o wprowadzeniu jakichkolwiek zmian. Na specjalny podziw zasługują systemy podwójne, zbudowane na podstawie już znacznie zaawansowanych doświadczeń akustycznych — zestawiając po dwie należące do siebie piszczałki o równej wielkości, z których jedna była otwarta a druga zakryta otrzymano na nich już nawet oktawę. (*Dok. nast.*).



Pierwszy austrjacki kongres muzyczno-pedagogiczny w Wiedniu.

II.

Dzień drugi kongresu, oprócz obszernie opracowanego referatu dyr. *Kaisera*, omawiającego sprawy społeczne i zawodowe nauczycieli muzyki, przyniósł jeszcze drugi referat generalny. Był nim odczyt Rudolfa *Diettricha*, profesora Akademji muzycznej w Wiedniu, który w dalszym ciągu niejako omawiał sprawy, poruszone przez dyr. Kaisera.

Tematem właściwym odczytu jego były sprawy nauczania i dalszego kształcenia się nauczycieli. Mówca, podniósłszy z całym naciskiem ogromne znaczenie muzyki, jako ważnego czynnika wychowawczego, zastanawiał się nad sposobem udostępnienia muzyki jaknajszerszym sferom.

Pierwszym warunkiem poprawienia obecnego stanu rzeczy jest konieczność zreformowania nauki śpiewu już w klasach elementarnych. Nauka śpiewu we wszystkich zakładach naukowych, bez względu na ich cel czy przeznaczenie, powinna być obowiązkową.—Już w szkole ludowej uczeń zaznajomić się powinien z systemem nutowym, powinien nauczyć się śpiewać z nut, oczywiście utwory łatwe. Obowiązkiem nauczyciela kłaść silny nacisk na to, by uczeń śpiewał czysto, jasno i wyraźnie, by wykształcił słuch i wyrobił w sobie poczucie rytmu.

W seminarjach nauczycielskich, obok obowiązkowej nauki śpiewu i jednego z instrumentów, obok obowiązkowej nauki gry na skrzypcach, kandydat powinien wykształcić się także w metodyce nauki śpiewu i muzyki, oraz w dyrygowaniu. Muzyka powinna znaleźć się także w programach wykładów na wszystkich uniwersytetach. Obok wykładów z zakresu teorji i historji muzyki, na uniwersytetach, powinno się także uczyć muzyki praktycznie (chór, muzyka kameralna, śpiew kościelny). W zakładach natomiast prywatnych kształcić się winno przedewszystkiem wykształconych muzyków i umiejętnych słuchaczy. Mniej reklamy, mniej hałasu, więcej natomiast powinno być w nich treści.

Ref. dr. Diettricha wywołał żywą dyskusję, która doprowadziła w końcu do uchwalenia większej części postawionych przez niego wniosków.

Oprócz wymienionych już referatów generalnych, wytycznych, wygłoszono na kongresie mnóstwo ciekawych i pouczających odczytów specjalnych, których ogółem było do trzydziestu.

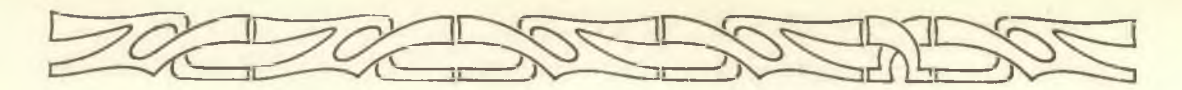
W sprawach czysto zawodowych wypowiadali się: p. Geza *Horvath*, p. Marja Schneider-*Grünzweig* i p Fritz *Radel*.

Bardzo aktualną kwestję podniosła p. Grünzweigowa, a mianowicie kwestję honorarjów. Wynagradzanie „za godzinę“ udzielanej nauki winno być stanowczo zniesione. Nauczyciel prywatny—tak jak to w Niemczech przyjęto już, powinien być płatny miesięcznie, a nawet i rocznie, jak to gdzieniegdzie się praktykuje.

Słuszne żądania postawił p. Fritz Radel. Żądał on mianowicie: kreowania w każdym z seminarjów państwowych austrjackich, drugiej stałej siły nauczycielskiej, żądał zniżenia ilości godzin obowiązkowej nauki tygodniowej, zmniejszenia ilości uczniów na lekcjach zbiorowych i t. p., wprowadzenia obowiązkowych osobnych godzin nauki śpiewu chóralnego, kościelnego i świeckiego, lepszego uposażenia nauczyciela, wyższej dotacji na środki niezbędne przy nauce i t. p.

P. Geza Horwath znowuż, przemawiający imieniem gremjum właścicieli szkół muzycznych w Wiedniu, domagał się ograniczenia ilości udzielanych koncesji stosownie do istotnych potrzeb lokalnych.

Z szeregu odczytów i referatów, żądających przeprowadzenia i ustalenia reform w sposobie nauczania i t. p. kwestjach pedagogiczno-metodycznych na uwagę zasłużyły referaty: prof. Wincentego *Gollera* (reforma nauki śpiewu w szkołach ludowych), d-ra *Schreinera* o nauce śpiewu w szkołach średnich, Franciszka *Kolony*, który mówił o potrzebie kształcenia organu mowy u dzieci, niezbędnej przed nauką śpiewu, Roberta *Mayerhofera* o programie reform w nauce harmonji i referat Henryka *Druzowica* o stanowisku i znaczeniu nauki gry na fortepjanie w przyszłym planie seminarjów nauczycielskich. Referaty Wikt. *Zacka* o dodatniem znaczeniu koncertów dla uczniów, a wreszcie Bernarda *Kwartina* rady i sposoby podniesienia istniejącego poziomu nauki śpiewu solowego, dopełniały tu całości.



Nie bez wrażenia przeszedł też głos Franc. *Neuhofera*, który omówił ujemne skutki studenckich orkiestr dętych i oświadczył się tylko za propagowaniem orkiestr smyczkowych.

Muzyką kościelną na kongresie zajmował się biskup litomierzycki dr. Józef *Gross*, a następnie prof. *Moissl*, który zastanawiał się obszernie i szeroko nad tą kwestją, podnosząc z naciskiem, że ludowa pieśń austrjacka upada, czego winę w wielkiej mierze ponosi szkoła ludowa. Wydawnictwa pieśni kościelnych spoczywają w rękach niefachowych i niepowołanych. Odczyt zajmujący ilustrował prelegent przykładami „odstraszającymi", wypaczonych i wykoszlawionych pieśni, które wykonał chór chłopców.

Odrębną wreszcie grupę tworzyły referaty o nowszych wynalazkach muzycznych. Do takich należy klawjatura promieniowa (półkolista), która znalazła już szerokie zastosowanie w Niemczech. „Kromarograph", przyrząd spisujący wygrane na fortepjanie improwizacje, idealny tłumik skrzypcowy Duesbergera, oraz tłumik fortepjanowy, praktyczny niezmiernie i zbawienny przy długogodzinnych ćwiczeniach palcowych.

Ostatnim referatem generalnym kongresu był referat Hansa *Wagnera*, profesora muzyki w wiedeńskim seminarjum, który w obszernej przemowie wskazał potrzebę utworzenia „Związku austrjackich pedagogów muzycznych". Celem tego Związku będzie obok podniesienia ogólnego poziomu nauki muzyki w państwie, także poprawa obecnego ekonomicznego i społecznego stanowiska nauczycieli. Cele te osiągnie się tylko przez solidarną akcję, przez zrzeszenie wszystkich w zawodzie tym pracujących.

Środkami, wiodącymi najskuteczniej do celu, będzie ustalenie norm kwalifikacyjnych dla nauczycieli muzyki, uregulowanie kwestji egzaminów i patentów, organizowanie kursów fachowo kształcących, reforma planów naukowych, ustalenie i ujednostajnienie ich dla wszystkich szkół w Austrji, ustalenie kwestji honorarjów, wydawanie organu związkowego, urządzanie zjazdów i kongresów.

Organami Związku centralnego będą związki lokalne i grupy, a wreszcie rada artystyczno-pedagogiczna, złożona z przedstawicieli nauczycielstwa wszystkich krajów koronnych.

Wniosek prof. Wagnera przyjęto w całej rozciągłości, poczem ukonstytuowano Związek.

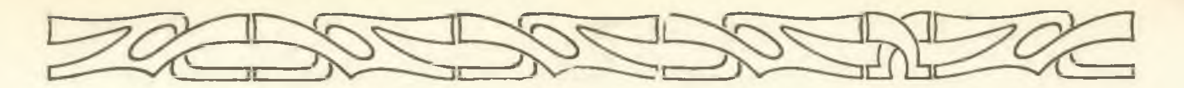
Chwile wolne od obrad spędzali uczestnicy kongresu na zwiedzaniu miasta i pamiątek muzycznych, koncertach i przedstawieniach operowych. Na wieczorze kwartetowym słyszeliśmy cesarski kwartet Haydna, arfowy Beethovena i kwintet Brahmsa f-mol; na poranku sobotnim w wielkiej sali austr. Związku przemysłowego, zajmujący wykład d-ra Euzebjusza *Mandyczewskiego* o kanonie, jako środku wychowawczym i artystycznym. Wykład ten ilustrowany był przykładami, począwszy od XV wieku po dziś dzień, przez chór żeński, prowadzony przez p. Albinę Mandyczewską. W drugiej części poranku słyszeliśmy koncert Es-dur Mozarta na obój, klarnet, róg i fagot, z towarzyszeniem fortepjanu.

Na niedzielnym koncercie, w wielkiej sali Towarz. muzycznego popisywały się chóry Towarzystwa muzycznego pod dyr. *Schalka*, kapel. opery nadw., orkiestra Tonkünstlerów i prof. *Diettrich* grą na organach. Koncert poniedziałkowy w sali Bösendorfera przyniósł wieczór Brahmsa, dający w obfitym programie dokładny pogląd na twórczość kompozytora; a wieczór piątkowy spędziliśmy na „Rosenkawalierze" Ryszarda Straussa w Operze nadwornej. Wieczory inne zajęła „Walkirja" i operetkowe przedstawienie w teatrze „an der Wien" (na występach starzejącego się Girardiego), w „Bürgertheater" i t. p.

Polaków na kongres przybyło wielu. Najwięcej ich dostarczyła stolica kraju, potem Kraków, a wreszcie miasta prowincjonalne. Lwów na kongresie reprezentowali: pp. Mieczysław Sołtys, St. Głowacki, Ignacy Fuhrman, Wilhelm Kurz, Edmund Walter i *piszący te słowa;* z muzyków krakowskich przybyli pp.: Wład. Żeleński, Jerzy Lalewicz, St. Lipski, oraz panie: Julja Baranowska, Zofja Heumanówna i Klara Czopp-Umlaufowa; z Tarnowa zjawił się p. Bau, ze Stanisławowa p. Kmentówna, z Starego Sącza p. Szybiak, z Krosna p. A. Czerbak, a z Jarosławia p. Turzańska.

Cyfra zatem bardzo pokaźna.

Reprezentanci Galicji uczęszczali na wykłady wszystkie bardzo skrupulatnie i tem zaimponowali obcym uczestnikom i komitetowi. Szkoda tylko, że czynny swój współudział nie zaakcentowali Polacy w obradach zjazdu, że przez cały czas trwania kongresu byli właściwie biernymi słuchaczami. „Milczenie, wprawdzie, cenić należy na



wagę złota", jednakże w ogólnych akcjach zbiorowych głos umiejętny i rzeczowy ma znaczenie nie mniejsze.

Do zaznaczenia swej obecności na kongresie obowiązani byli w rzędzie pierwszym delegaci nauczycielskich naszych sfer muzycznych, gdyż obrady kongresu głównie tą kwestją się zajmowały, a powtóre, że komitet organizacyjny sam z własnej inicjatywy nawet zaprosił paru Polaków do rady artystyczno-pedagogicznej i zarządu, utworzonego „Związku". W szeregu zastępców przewodniczącego kongresu zasiadał przecież także, z urzędu swego, przewodniczący lwowskiej komisji egzaminacyjnej dla nauczycieli muzyki i śpiewu w seminarjach nauczycielskich i szkołach średnich.

W przyszłości kongresy, czy zjazdy podobne poprzedzać powinny obrady lokalne, mających w nim wziąć udział, gdyż delegacje tylko wówczas są nimi istotnie, jeśli są wyrazicielami nie grup jakichś, ale ogółu interesowanego. *Dante Baranowski.*

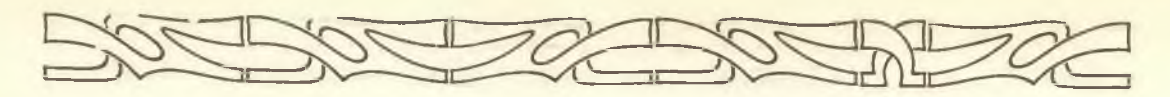
KORESPONDENCJE.

Medjolan, w Maju.

Polscy śpiewacy w Medjolanie stanowią dzisiaj nie tylko ilościowo ale i pod względem jakości głosów bardzo poważną konkurencję dla Włochów.

Niema prawie teatru we Włoszech bez polskiego śpiewaka lub śpiewaczki angażowanych do kreowania pierwszorzędnych partji.

Stanowiska swe zawdzięczają Polacy nietylko warunkom głosowym, ale przedewszystkiem wytrwałości i powadze z jaką przeprowadzają studja, a wreszcie wrodzonej inteligiencji i wybornym warunkom scenicznym. Ze śpiewaków, którzy niebawem zabłysną na widowni światowej na szczególną uwagę zasługują: Panna Markówna, znana ze sceny operowej we Lwowie, która debiutowała z niebywałem powodzeniem w Wenecji, obecnie jest zaangażowana do Rzymu do teatru Constanza. Równem powodzeniem cieszą się tutaj występy młodej warszawianki pani Frydy Chwatczyńskiej (sopran dramatyczny) która niedawno kreowała tytułową partję w nowej operze „Sall d'orma", a obecnie śpiewać będzie we Florencji. Krytyka jednogłośnie podnosi niepospolite zalety jej głosu. Panią Chwatczyńską powołano do kreowania roli bohaterki w nowej narodowej operze włoskiej, napisanej na pamiątkę zjednoczenia Włoch. Premjera tej opery odbyła się z początkiem maja i była narodowem świętem we Florencji, a dla naszej rodaczki wielkim trjumfem. Powodzenie, jakiem się cieszą występy znanej i cenionej artystki, pani Mrozowskiej, rokują i tej śpiewaczce piękną karjerę. Znane są także nazwiska pań: Szeligowskiej, Waldmannówny i Schayerówny (sopran dramatyczny). P-na Schayerówna (Sari) jest zaangażowana do królewskiego teatru w Madrycie. Z sopranów koloraturowych piękne głosy posiadają: p-na Marja Wendorf i p. Zadębowska (d'Albert) która śpiewała ostatnio w Budapeszcie i Genui. Młodziutkiej lwowiance, pannie Korabińskiej, wróży maestro Rupnick też piękną przyszłość. Nazwiska pań Gębarzewskiej, która podpisała kontrakt do Ameryki oraz pań Kaftalówny i Ruszkowskiej, które z nieustającem powodzeniem występują na scenach włoskich wymawiane są zawsze z uznaniem. Ze śpiewaków przebywa tu znany z występów na lwowskiej scenie pan Józef Mann, tenor dramatyczny. Pierwszorzędne warunki głosowe, tak dobrze znane i ocenione przez krytykę i publiczność lwowską, znalazły tutaj należną i entuzjastyczną ocenę. W niedalekiej przyszłości nazwisko pana Manna zabłyśnie w szeregu pierwszorzędnych śpiewaków światowych. Z barytonów niezwykłej piękności głos posiada pan Golejewski, rozpoczynający karjerę, zaś pan Luniewski występował kilkakrotnie we Włoszech. Tutejszej kolonji znanem jest nazwisko tenora bohaterskiego pana Alberyniego (polak). P. Alberyni jest świetnym nauczycielem języka włoskiego. Z basów stale tu przebywa mistrz Didur; z rozpoczynających wymienić należy piękny basowy głos pana Rebczyńskiego i Marjawskiego. Co się tyczy ruchu muzycznego w Medjolanie, to z żalem wyznać trzeba, że panuje tu zupełny brak muzyki poważnej. Koncerty symfoniczne, muzyka kameralna, występy estradowe—to rzadkość. Ruch muzyczny reprezentuje wyłącznie opera z repertuarem bardzo skromnym.



Obecnie grywają tu ciągle Quo-Vadis. Na ogół wziąwszy karjera włoskiego śpiewaka nie jest wesołą. Teatry włoskie nie mają organizacji, sezon operowy trwa krótko, włoscy śpiewacy są w ciągłem poszukiwaniu engagement'u. O ile więc karjera włoska nie jest wstępem do karjery amerykańskiej, los włoskiego śpiewaka nie jest godny zazdrości. *Lud. Poraj-Różycki.*

Nowości wydawnicze.

= *Dzieje muzyki kościelnej* przez Dr. K. Weinmanna.
Dodatek: Muzyka kościelna w Polsce przez *Dr. A. Chybińskiego*. Regensburg. Nakład Fr. Pusteta (str. 244)

Zgodnie z wynikiem ostatnich badań historyczno-muzycznych nad śpiewem kościoła katolickiego kreśli autor dzieje śpiewu „gregorjańskiego", chorału niemieckiego, muzyki wokalnej polifonicznej od pierwszych jej nieśmiałych prób i nieudolnych form „diafonji czyli organum" i wykształconego w Anglji śpiewu, zwanego „cantus gemellus"—„gymel", z którego rozwinął się trzygłosowy „fauxbourdon" aż do rozkwitu muzyki wielogłosowej niderlandzkiej, włoskiej i niemieckiej w XVI i XVII wieku; dalej omawia koleje kościelnej muzyki instrumentalnej z szczególnem uwzględnieniem muzyki organowej i jej mistrzów, w końcu kreśli w osobnym rozdziale przełom w muzyce kościelnej ostatniej doby: gdy bowiem muzyka kościoła katolickiego, przesycona świeckimi pierwiastkami, chylić się poczęła ku upadkowi, obudził się prąd, zmierzający do jej odrodzenia i reformy, opartej o wzory muzyki „klasycznej", która w Palestrinie znalazła swój najgłębszy wyraz. Hasło reformy wyszło z Ratysbony. Niewątpliwie olbrzymie zasługi położyli w tem dziele Karol Proske i Franciszek Witt, z których nazwiskiem wiąże się odtąd odrodzenie wokalnej muzyki kościelnej, a w szczególności skuteczna działalność towarzystwa św. Cecylji, lecz nieproporcjonalnie wiele miejsca poświęca autor ocenie ich zasług i wynosi ponad miarę kompozytorów „cecyljańskich", pasując ich na „Palestrinów XX wieku"; należy to stanowczo poczytać za przesadę i wadę książki popularnej, mającej w najogólniejszych zarysach nakreślić główne fazy w rozwoju muzyki kościelnej i zestawić w objektywny sposób zasadnicze fakty w przyczynowym związku.

Niezwykle korzystnie pod względem krytycznym, rzeczowym i formalnym odbija od całości rozdział, a raczej „dodatek", poświęcony dziejom muzyki kościelnej w Polsce, opracowany przez d-ra A. Chybińskiego (str. 195—242). Rozdział ten przedstawia tem cenniejszą wartość, że oparty na źródłowych badaniach ostatniej chwili, zawiera w sobie rezultat gorliwych studjów szan. autora, który swą dotychczasową pracą wstępną przygotował grunt pod przyszłe dzieje muzyki polskiej. Zwłaszcza świetnie napisany jest ustęp o muzyce XVI wieku, zadziwiający mimo szczupłych ram zwięzłością i bogactwem treści.

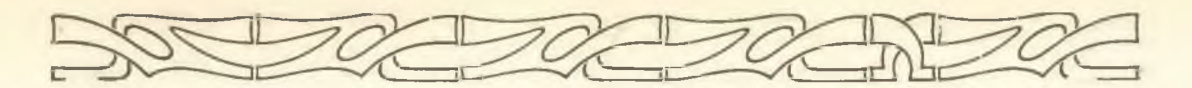
Z jednym tylko poglądem szan. autora zgodzić się nie mogę: jest nim na ogół ujemny sąd o „Melodjach" Mikołaja Gomółki, odmawiający Gomółce „wprawy we władaniu 4-głosowością". Tymczasem — zdaniem mojem — „Melodje" posiadają w swej homofonicznej prostocie wysoką wartość artystyczną, mimo kilku usterek w prowadzeniu głosów (unisony, kwinty i oktawy równoległe); te usterki, występujące głównie w ostatnich psalmach, utwierdzają mnie w przekonaniu, że wyniknęły raczej z pośpiechu, wzrastającego w miarę, jak kompozytor zbliżał się do końca swej pracy, a nie z braku wprawy we władaniu formą.

Również niezasłużony jest zarzut, że „prozodja Gomółki jest po największej części błędna", gdyż zaledwo w trzech czy czterech wypadkach napotkać można usterki prozodyczne (por.: Psalm 25, „wzdy-*cha*").

Że na twórczości Gomółki wycisnęła współczesna muzyka włoska niezatarte piętno, to rzecz pewna, lecz rzekomy wpływ *madrygału*, przebijający się w niektórych stylistycznych właściwościach „Melodji", jest—według mego zdania—bardzo problematyczny. *Dr. J. W. Reiss.*

= *Franz Muncker:* Richard Wagner. Eine Skizze seines Lebens u. Wirkens. II wyd., Bamberg 1909.

Nie zamierzam poddawać niniejszej książki wyczerpującej ocenie, lecz pragnę tylko w krótkiej notatce zwrócić na nią uwagę ogółu, a zwłaszcza polecić ją tym,



którzyby chcieli wniknąć w treść wagnerowskiego życia i twórczości. W chwili pojawienia się pierwszego wydania przed 20 laty była praca F. Munckera jedną z najcenniejszych prób, by czyn Wagnera ująć w zwięzłą syntezę krytyczną; dzisiaj —w ponownem wydaniu—nie wnosi ona wprawdzie w literaturę wagnerowską nic zasadniczo nowego, lecz mimo nowych publikacji nie straciła dla licznych swych zalet nic na wewnętrznej wartości.

Zgodnie z założeniem autora praca jego przedstawia się jako zwięzły szkic o nader wyrazistych linjach; uwzględniając rezultaty najnowszych badań, akcentuje z pominięciem anegdotycznego balastu tylko najwybitniejsze momenty życiowe, o ile one mogły wywrzeć wpływ na twórczość Wagnera i oświetla podstawy historyczne, z których wyrósł jego dramat muzyczny. Łącząc umiejętnie ścisłość naukową z tendencją przystępnego ujęcia i przedstawienia rzeczy, posłuży książka Munckera, nacechowana zmysłem krytycznym i trafnością sądu za znakomitą wskazówkę orjentacyjną dla nieobznajmionych z duchowym światem Wagnera.

Dr. J. W. Reiss.

= *Ludomir Różycki*: Deux nocturnes pour violon et piano. Kraków, A. Piwarski i Sp.

Te dwa drobne utwory odznaczają się świeżą i płynną inwencją i prawdziwie nokturnowym nastrojem. Wytworny i silny koloryt osiąga kompozytor przez wprowadzenie egzotycznych harmonji, rozwijanych z kunsztem i dojrzałym smakiem, chroniącym go od dziwacznych kleksów, nie mających logicznej przynależności do siebie. Nawet w tych napoły popularnych kompozycjach nie oddala się Różycki od kunsztu. W pierwszym nokturnie prowadzi głosy przeważnie kanonicznie, a jednak nigdzie nie wysuwa się na pierwszy plan t. zw. robota. Inspiracja i zręczność faktury pokrywają kunsztowność. A tej inspiracji jest tyle, że możnaby chyba uczynić zarzut Różyckiemu, iż szafuje swym bogatym talentem nieekonomicznie. - Obydwa te nokturny, które wcielił już W. Kochański do swego repertuaru, będą przez skrzypków przyjęte z tem większem zadowoleniem, że w ostatnich czasach prócz sonat Melcera i Brzezińskiego (nie mówiąc o dawniejszych dziełach Paderewskiego, Stojowskiego i Fitelberga) nie ukazała się żadna skrzypcowa kompozycja, godna uwagi.

Dr. A. Ch.

Kronika.

= **Mistrz Paderewski** koncertował 26 maja w Fryburgu. Program wieczoru wypełniły: warjacje i fuga Brahmsa na temat Haendla, sonata d-mol Beethovena op. 31, sonata fis-mol Schumanna, druga rapsodja Liszta i utwory Chopina: dwa nokturny op. 15, Ballada g-mol, cztery etiudy i polonez A-dur.

Dochód z koncertu przeznaczył mistrz na rzecz studentów polskich w Fryburgu.

= **Stypendjum muzyczne.** Ministerjum oświaty w Wiedniu nadało d rowi Adolfowi Chybińskiemu stypendjum na cele muzycznych badań naukowych w Niemczech.

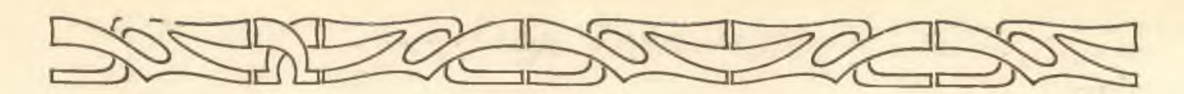
= **W Londynie** w „Queens Hall" wykonano symfonję F-dur Emila Młynarskiego pod kierunkiem kompozytora. Ze strony publiczności dzieło doznało gorącego przyjęcia. Prasa wyraża się o symfonji Młynarskiego z uznaniem.

= **Konkurs.** Czasopismo francuskie „Musica" ogłosiło konkurs muzyczny, który w paryskich sferach artystycznych wzbudził tak wielkie zainteresowanie, że do wstępnego konkursu zapisało się 167 kandydatów i kandydatek. Z tej próby ogniowej wyszło zwycięsko zaledwie kilkunastu kandydatów, a w liczbie ich znajduje się jedna polka, p. Eugenja Galewska, kształcąca się w Paryżu, młoda pjanistka. Ostateczny turniej konkursowy odbywać się będzie w dd. 21 i 22-im czerwca w sali Gaveau, poczem nastąpi przyznanie nagród.

= **K. Namysłowski,** dyrektor orkiestry włościańskiej, wyjeżdża na lipiec ze swą drużyną do Londynu, skąd mu ofiarowano bardzo korzystne warunki.

= **P. Stefan Cymbaliński,** muzyk i kompozytor mianowany został profesorem i zarządzającym klasami muzycznemi w Warszawskim Instytucie ociemniałych.

(P. Stefan Cymbaliński, urodzony w



Warszawie w r. 1879, jest wychowańcem konserwatorjum warszawskiego; studja kompozytorskie odbył pod kierunkiem Zygmunta Noskowskiego. Na dotychczasowy dorobek twórczy p. Cymbalińskiego składają się następujące prace: a) na fortepjan: krakowiak, mazurek, kartka z albumu, walc, gawot, preludja, sonata, elegja, b) na orkiestrę: uwertura koncertowa, polonez h-mol, dwie serenady, c) sześć pieśni na głos solowy z towarzyszeniem fortepjanu, d) kwartet smyczkowy, e) na organy: preludjum i fuga.

═ **Z Doliny Szwajcarskiej.** W sezonie bieżącym dotychczasowymi koncertami w Dolinie dyrygowali pp. Materne z (Wiednia) i Br. Szulc. Od 1 czerwa stanowisko dyrektora imprezy koncertowej obejmuje p Feliks Nowowiejski, dyr. Towarz. Muz. w Krakowie.

═ **Nowy Jork.** Józef Strańsky, dotychczasowy kapelmistrz berlińskiego „Konzertvereinu" dyrygować będzie w sezonie przyszłym koncertami Orkiestry filharmonijnej w Nowym Jorku.

═ **Pucciniego** najnowsza opera „Dziewczyna z zachodu", grana po raz pierwszy w Nowym Jorku, miała nadzwyczajne powodzenie u publiczności, mniejsze u krytyki amerykańskiej, wygłaszającej o nowej operze różnorodne zdania.

═ **„Firma Ricordi"** wydała sonaty Dominika Scarlattiego, t. j. zbiór 500 kompozycji, zebranych w 100 suit pod redakcją Al Longo. Pierwsze to zbiorowe wydawnictwo utworów Scarlattiego zawiera 11 tomów i kosztuje 48 fr.

═ **Wagneriana.** Tegoroczny cykl wagnerowski w Monachjum, w „Prinzregenten Theater" rozpocznie się d. 31-go lipca przedstawieniem „Tristana i Isoldy".

Zapowiedziane są trzy przedstawienia „Pierścienia Nibelungów", pięć „Tristana i Isoldy" i trzy „Meistersingerów".

W wykonaniu, jak zwykle, wezmą udział najwybitniejsze siły wokalne.

═ **Młodzieńcze utwory Chopina.** W archiwum hr. Grabowskiego — Toporczyka w Grabanowie (pow. bialski gub. siedlecka) odnaleziono tom rękopiśmiennych młodzieńczych utworów Chopina, zawierający między innymi kompozycje na skrzypce z tow. fortepjanu, polonezy, marsze, walce i mazury. Bliższe szczegóły o odnalezionych dziełach podamy w następnym zeszycie.

═ **Musicisti futuristi** (muzycy przyszłości). Pod takim tytułem założone zostało w Medjolanie stowarzyszenie, pierwsze chyba w tym rodzaju, którego „credo" opublikował kierownik stowarzyszenia, B. Pratello, autor jednej opery, granej w Bolonji. Ogłoszony „manifest" zawiera kilkanaście paragrafów, w których zaleca się: „przekonywać młodzież, aby porzuciła konserwatorja i szkoły muzyczne i tylko w samodzielnych studjach nad sztuką widzieć jedyną drogę do odrodzenia; wytrwale walczyć z krytyką, jako w wyższym stopniu niekompetentną i szkodliwą, a to w celu wyzwolenia publiczności z pod jej złowrogich wpływów (dlatego też zaleca się założenie własnego czasopisma, któreby zawierało sądy i poglądy różniące się od poglądów profesorów uczelni muzycznych); nie przyjmować udziału w konkursach i uświadamiać ogół o mistyfikacjach i niekompetencji członków jury, składającego się z kretynów i zgrzybiałych starców; wyzwolić własną indywidualność muzyczną od wszelkich naśladownictw i z pod wpływów dawniejszej muzyki; skruszyć uprzedzenie do muzyki *dobrze zrobionej;* ogłaszać, że królestwo śpiewu istnieć przestało; wykorzeniać pieśni w stylu Tostiego, Costa, wstrętne canzonety neapolitańskie, muzykę kościelną, która straciła rację bytu wskutek upadku wiary i utrzymała się jeszcze wśród dyrektorów szkół muzycznych i niektórych półduchownych; wzbudzić i zwiększyć w publiczności nienawiść do wznowień starych oper, tamujących wystawienie oper kompozytorów-nowatorów etc." A wszystko to spełnić natychmiast, nie odkładając ad calendas Graecas!

Muzyka na prowincji.

═ **Kutno.** Dn. 20 maja odbył się w teatrze w Kutnie koncert miejscowego Towarzystwa teatralno-muzycznego z udziałem artystki śpiewaczki p. Janiny Cygańskie,-Kadzidłowskiej, którą przyjmowano nader owacyjnie. Akompanjował p. F. Starczewski.

Redaktor i Wydawca **Roman Chojnacki.**

Odbito czcionkami Warszawskiej Drukarni Estetycznej, Wielka 25.

Przewodnik adresowy.

(Zamieszczenie adresu w niniejszym dziale w każdym numerze pisma kosztuje rocznie **2** rb. półrocznie **1** rb.)

Nauczyciele teorji, harmonji, kontrapunktu, instrumentacji.

Biernacki Michał, prof., Widok 14.
Czerniawski Tadeusz, Al. Jerozolimskie 63.
Kruziński Wincenty (lekcje teorji i harmonji) Sadowa 3-19.
Opieński Henryk, Wilcza 53.
Rytel Piotr, Długa 29.
Statkowski Roman prof., Ordynacka 11.
Surzyński Mieczysław, Kanonja 12.
Szopski Felicjan, Al. Jerozolimskie 43.
Stefanowicz Michał, Radna 7.
Chojnacki Roman, Krucza 7,

Nauczyciele śpiewu solowego.

Bogucki Stanisław, Krucza 47 m. 8. Tel. 140-72 przyjmuje od 12—1.
Chodakowski Józef, prof., Ordynacka 11.
Comte-Wilgocka, Bracka 6.
Giustiniani Karol, prof., Nowy-Świat 7.
Lipiański Józef prof., Al. Jerozolimskie 60, m. 9 od 11—1 i od 3—5.
Kopytowska Marja, Solna 12.
Mielęcka Jadwiga, Smolna 23—7.
Miller Władysław, Szkolna 1.
Myszuga Aleksander, Krak.-Przedmieście 6.
Otto Władysław, Hoża 23.
Szymańska Marja, Nowowiejska 18.

Nauczyciele gry fortepjanowej.

Brenner Dorota, Ś-to Krzyska 43.
Buszówna Wanda, Żabia 4-28.
Cymbaliński Stefan, Mokotowska 49.
Domaniewski Bolesław, prof., Hoża 40.
Dzierzbicka Irena, Wilcza 59 m. 5.
Gajewska Felicja, Chmielna 64.
Galewska Eugenja, uczennica prof. Pugno, Złota 26. Obecnie: Paryż, 21 rue Jacob.
Jaczynowska Katarzyna, prof., Wspólna 33.
Jagodzińska Stefanja, Marszałkowska 22.
Janowska Marja, Krucza 24—7.
Kruziński Wincenty, Sadowa 3-19.
Łopuska-Wyleżyńska Helena, Wilcza 55—12.
Meizner-Szwarcowa Chłodna 30.
Melcer Henryk, Wspólna 54, m. 7.
Michałowski Aleksander, prof., Włodzimierska 11.
Nowacka Leokadja, Wilcza 55—12.
Płosajkiewicz L. T., Prosta 36.
Przyałgowski Ignacy, prof., Zielna 15.
Rafalska Wanda, Złota 37—10.
Różycki Aleksander, prof., Piękna 16B.
Rytel Piotr, Długa 29.
Rytel Aniela, Długa 29.
Starczewski Feliks (akompanjament), N.-Świat 22, przyjmuje od 3—4.
Strobl Rudolf, prof., Krucza 41.
Szycówna Leonarda, Żórawia 28.
Tarczyńska Cecylja, Wspólna 51.
Tisserant Ludwik, Krucza 18.
Urstein Ludwik, prof., Krak.-Przedm. 9, (wejście od ul. Królewskiej № 1).
Wąsowska Rudiger Marja prof. szk. Tow. Muz., Marszałkowska 81 m. 19 od 5—7
Wędrychowska-Czaplicka, Piękna 22, tel 140-58
Wiśnicka Janina, Elektoralna 20.
Witkowska Wiktorja Kopernika 18.
Wysocka Sława, Nowogrodzka 19.
Zabłocki Adam, prof., Jerozolimska 67.

Nauczyciele gry skrzypcowej.

Aust Romuald profesor, Wspólna 64.
Barcewicz Stanisław, profesor, Ordynacka 10.
Bobilewicz Leopold, Chmielna 45.
Dłutowski Wojciech, Piwna 3.
Drutman Jakób prof., Marjensztadt 19.
Kreczmer Arkadjusz, Obożna 9.
Oziminski Józef, Krak.-Przedmeiście 16.
Klajn Al. prof., Wspólna 56, m. 9.
Klimek Ewaryst, Mokotowska 71—31.
Kownacki Antoni, Wspólna 45.
Seroka Fr., Żórawia 6.
Szpechta, Żelazna 85.
Wyleżyński Adam, Wilcza 55—12.

Nauczyciele gry na flecie.

Królikowski Władysław, Freta 33.

Nauczyciele gry na oboju.

Z Singer profesor, Krucza 23.

Nauczyciele gry na wiolonczeli.

Sebelik Jan, Marszałkowska 79.

Nauczyciele gry na kontrabasie.

Lewit A., Członek Warsz. Ork. Symf. Nowolipie 40 40.

Kierownicy chórów.

Czerniawski Tadeusz, Al. Jerozolimskie 63.
Godecki Tomasz, Ś to Krzyska 30.
Lachman Wacław, Chmielna 32.
Maszyński Piotr, Dyrektor „Lutni", Chmielna 8.
Miller Władysław, Szkolna 1.
Opieński Henryk, Wilcza 53.
Otto Władysław, Hoża 23.
Rzepko Władysław. Nowogrodzka 58.
Tisserant Ludwik, Krucza 18.
Wyleżyński Adam, Wilcza 55—12.

Kapelmistrze.

Fitelberg Grzegorz, Mazowiecka 8.
Melcer Henryk, Wspólna 54 m. 7.
Opieński Henryk, Wilcza 53.
Oziminski Józef, Krak.-Przedmieście 16.
Wyleżyński Adam, Wilcza 55—12.

Kierownicy zespołów salonowych i muzyki antraktowej.

Kokorzycki Stefan, Nowy-Świat 43.
Rysz Jerzy, Śliska 6—14.

Związki.

Związek muzyków Królestwa Polskiego Foksal 14
Warszawski Związek muzyków, Chmielna 30.
Stowarzyszenie Organistów, Książęca 21.

Adresy artystów muzyków i pedagogów zamieszkałych poza Warszawą.

Łódź.

Szwarcbach Stanisław, pianista, kompozytor, Piotrkowska 71.

Włocławek.

Neumark — Sokołow Wera, lekcje gry fortepianowej,

Częstochowa.

Wawrzynowicz L. (dyrektor szkoły muz.).

Piotrków.

T. Mazurkiewicz (Dyr. Tow. Muzycz.) lekcje gry fortepianowej, teorji i udział w koncertach.

Babicka Stefanja, lekcje gry fortepianowej. Specjalność: przygotowanie na wyższy kurs konserwatorjum.

Mława.

W. Szwejkowski (dyr. Lutni). Lekcje gry fortepjanowej i organowej i zespoły chóralne.

Będzin.

K. Herbaczewski (dyr. Tow. muz.) lekcje gry fortepjanowej i zespoły chóralne.

Moskwa.

Pachulski Henryk prof. konserwat., pjanista i kompozytor. Granatnyj zaułek dom Armiańskiego.

Grodno.

Wróblewska Alina, Sadowa 12, kursy muzyczne i kursy gimnastyki rytmicznej według metody Dalcroze'a.

Wilno.

Bohuszewiczówna Wanda, ulica Wielka 5, m 1 współudział w koncertach i lekcje gry skrzypcowej.

H. Szydłowska, lekcje gry fortepianowej, Ignatowski zaułek 3, m. 3,

Żukowska Bronisława (Nabiereżnaja 4, m 12) lekcje gry fortepjanowej.

Melitopol (Krym).

Czubaty Eljasz, dyrektor i właściciel szkoły muzycznej (klasy: skrzypcowa i fortepjanowa).

Żyrardów.

Marja Procner, lekcje gry fortepjanowej. Przygotowanie na średni kurs konserwatorjum.

Kraków.

Dr. Chybiński Adolf, Długa 4.

Dr. Zdzisław Jachimecki, Grodzka 47.

Dr. Reiss Józef Władysław, Wielopole 7, (harmonja, historja muzyki, przygotowanie do egzaminu państwowego).

Heumann Stanisława (uczennica Lampertiego) lekcje śpiewu, Batorego 18.

Lwów.

Różycki Ludomir, Długosza 29.

Skrzydlewski Stanisław, Chorążczyzna 10.

Jarosław Leszczyński, Teatyńska 9.

Henryk Jarecki, nauka partji oper. Ossolińskich II.

Stanisław Mańkowski, Chodkiewicza 9.

Wieden.

Wolfsohn Juljusz, pianista. Fuchsthalerg 12.

Berlin.

Janczewska-Rybałtowska, pianistka, Uhland-[strasse 45.

Neumark Ignacy, kapelmistrz i korepetytor solistów operowych Charlottenburg Grolmanstr. 61 III.

Poznań.

Panieńska Teresa, Półwiejska 25, lekcje śpiewu solowego,